Хромов О. Р.

Цельногравированные лубочные книги ХУП - XIX веков. /Технологический аспект изучения/

Русский лубок - явление в культуре многогранное, привлекает внимание специалистов различных дисциплин, но взависимости от того специалистом в какой области написано исследование, оно несет те или иные черты, присущие его науке, и не редко - лишь крайне обобщенно, не всегда точно определяет историческое развитие лубка. Первые исследователи народной гравюры И.М.Снегирев и Д.А.Ровинский видели в ней источник для изучения народа и рассуждая, описывая народные картинки и книги, прежде всего реконструировали народные представления, народную жизнь. Лубок для них был источником, а не предметом самостоятельного изучения, и это несмотря на грандиозный каталог, составленный Д.А.Ровинским и по сей день остающимся незаменимым справочником по "народной галереи" /слова И.М.Снегирева/[1]. В дальнейшем исследователи много внимания уделяли поискам взаимосвязей лубочных картинок и древнерусской литературы, фольклорных, городских демократических произведений, в которых находили образцы для русского лубка, на основе которых решали проблему происхождения последнего.

Особое место в этом ряду занимают статьи Ф.И.Буслаева. Он впервые определил лубок как значительный раздел в народной литературе, соединяющий древнюю традицию с современной народной словесностью. Ф.И.Буслаев объяснил роль лубка в народной литературе, указал источники его происхождения, представил целостный взгляд на предмет с точки зрения функционального назначения.[2] Его идеи нашли отражение во многих последующих трудах о лубке / в основном филологических /. Однако подход ~~подход~~ ученого, удобный и ясный для истории текста, во многом оказался неудачен, слишком общий, и неизбежно приводил исследователя к мысли о незначительности, второстепенности формы издания. По Буслаеву, лубок являлся выражением народного вкуса и содержал читаемые и любимые народом произведения, поэтому к нему ученый относил и рукописи, и рисованные, и гравированные издания, то есть история собственно лубка как специфической формы издания не существовала. Подобный подход может показаться справедливым, и в современных трудах мы встречаем мнения о том, что изменения в лубочных изданиях не носили принципиального характера,[3] что наборная книга о Бове была той

же лубочной книгой, что и гравированная. Здесь все кажется вполне справедливым пока мы не касаемся иных тематических групп: изданий с молитвами, заповедями и т.п.. Тут никто не решался отождествлять аналогичные, соответствующие до запятой, печатные /синодальные/ и гравированные или литографированные издания. Разница очевидна. Очевидно и то, что форма издания в данном случае играет самостоятельную роль.

Внешность лубочных книг и картинок изучается в искусствоведческих работах: основное место в них отведено самой картинке, иллюстрации. Однако, следы функционального и народоведческого подходов и здесь нашли свое специфическое отражение: одним из основных направлений стали поиски понятия "лубочность", соотношения "народного" и "городского изобразительного фольклора", определение традиций народного искусства в лубке, связей между древним и лубочным искусством. В то же время внимание сосредотачивалось на стилистическом изучение лубка, влиянии на него профессионального искусства и его вытеснению "народными мастерами" /найден был даже "окончательный рубеж", 60-е годы ХУШ столетия, между профессиональным и народным гравированием[4]/. Изучение "лубочного стиля" заставляло исследователей говорить о периодах расцвета, искать "эпоху классики жанра". При этом, методологически неточным представляется то, что подавляющее большинство авторов, отмечая фабричный характер производства лубка, подходят к его изучению как и к произведениям выдающихся граверов, полностью забывая о его фабричном характере и более рассуждая об эстетике народного вкуса, "народном примитиве".[5]

Лубок привлекал и этнографов, исследовавших статистику народной картинки, ее бытование и т.п..[6] В последние годы лубочные издания стали интересовать книговедов. Они занимались выяснением биографий издателей и писателей лубочников, читательской аудиторией лубка, экономической стороной дела.[7]

Любопытно, что в работах представителей всех наук нет единого определения лубка, лубочной книжки, литературы, не выяснено соотношение лубочной и средневековой книги, но есть нечто общее, что обьединяет это явление и единодушно всеми определяется "народной эстетикой", вкусом и отличается грубым непрофессиональным рисунком, наглядностью, доступностью текстов, пестрой раскраской, цветистостью, некачественной бумагой, архаичным языком. Классической техникой лубка признают гравюру на дереве или метале.

Вопросы изготовления гравированных книг и лубочных картинок в литературе отражены не полно. Д.А.Ровинский дал краткое описание способов гравирования, их хрестоматийные объяснения сообщались и в последующих сочинениях о народной гравюре. При этом, в литературе обнаруживается одна замечательная тенденция: каждый из авторов замечает, что печатная форма /наиболее прочная из меди, сталь в лубочном деле применялась редко/ позволяла получить от 1200 до 1600 хороших оттисков и еще около 1500 плохих, затем доска приходила в негодность. Известно, что доску можно было поновить и получить дополнительное число оттисков, но и этот процесс был не бесконечен. Форма приходила в негодность и требовалось изготовить новую. Хорошо известно, что поновленная доска могла дать еще около 1000 - 1500 оттисков. Таким образом, с одной доски можно было получить от 1500 до 3000 первозданных оттисков и после поновлений еще столько же и более в зависимости от их числа и прочности доски. Каждому историку гравирования хорошо известно, что любое поновление искажает рисунок, а порой делает его малоузнаваемым. Тем не менее во всех работах, а особенно последних лет, мы можем прочесть об оттисках с досок ХУП века в начале XIX столетия, пользовавшихся исключительной популярностью в народе на протяжении всего ХУШ века, еще более интересны в этой связи размышления о первоначальном лубочном стиле /первой половины - середины ХУП века/ по оттискам с досок состояния 1760-х , выдерживавших не одно поновление, а иногда и перегравировку.

Важные наблюдения для изучения технологии лубочного дела приведены в статье М.Доброва "Техника иллюстрированной книги ХУШ века"[8]. Главное место в ней отведено гравированным на металле иллюстрациям в книгах ХУШ века, печатанных металлографским способом отдельно от текста. Будучи сам хорошим художником-гравером, М.Добров ясно показал особенности книжной металлографии: невозможность изготовления с одной печатной формы всех иллюстраций в тираже около или более 1500 экземпляров, на конкретных примерах он объяснил пути повышения долговечности доски посредством ее поновления резцом или иглой и изготовления точных копий, то есть употребление для печати одной иллюстрации в разных заводах не одной , а двух досок. М.Добров писал, что при больших тиражах последний способ оказывался оптимальным, ибо обеспечивал безперебойную работу типографии, поновление же требовало продолжитель-

ного времени, в следствии чего процесс печатания приостанавливался.

Аналогичные явления мы встречаем и в лубочном деле, когда в одной книге используются различные иллюстрации или две разные доски с одним сюжетом, например, Синодик Леонтия Бунина, на бумаге середины 1740-х годов, вместо "Зерцала грешнаго" помещен святитель Николай, а дополнительные дощечки с текстом к картинкам с преподобным Макарием и на сюжет стиха "Плачу и рыдаю..." отсутствуют.[9] В изданиях начала 1750-х годов появляется новая доска с Иоанном Златоустом[10], а в издании 1760-х годов - вновь старая доска с Иоанном Златоустом в овальной орнаментальной рамке и новые дощечки с текстом к указанным выше картинкам.[11] Причины подобных перестановок очевидны и нам представляются аналогичными указанным М.Добровым.

Поновление не делало оттиск лучше, как писал М.Добров, "нежные линии исчезали, изображение упрощалось, грубело". Естественно, что по оттиску с многократно поновленной доски крайне условно можно судить о качестве первоначального изображения.

Обычно в гравюроведении оттиски различают по состояниям доски, в этом смысле история каждой конкретной печатной формы раскрывается через оттиски различных состояний. В историографии лубка предпринимались аналогичные построения, но здесь исследователей ожидали трудности. Во-первых, поновления часто носили глобальный характер так, что оттиск отождествить с первоначальным состоянием можно было лишь при тщательных промерах и наблюдениях с сильным увеличительным стеклом. Во-вторых, если произведения великих мастеров сразу становились предметом коллекционирования и их состояния достаточно xxxxx полно представлены в различных собраниях, то лубок имел принципиально иную судьбу так, что встретить два изображения с одной формы не всегда удается в некоторых крупных хранилищах. В-третьих, копирование со старого образца на новую доску иногда производилось с факсимильной точностью, так что при беглом просмотре его можно принять за поновление. В-четвертых, отсутствие справочной литературы.

В свое время В.В.Стасов восторгался тем, что Д.А.Ровинскому удалось указать все состояния лубочных издания[12], но его восторг оказался малооправдан. Д.А.Ровинский, прекрасно разбираясь в гравюре, избегал подобных определений, указывая лишь издания, нап-

ример, выпуски сказок с типовым заглавием "Полная сказка..." /или история.../ о Бове, Еруслане и другие /в четверку с большим текстом и иллюстрациями в I/3 страницы/, как правило, Д.А.Ровинский указывал три издания, два из которых отличались окончаниями строк и одно - цензорской подписью. При этом, каждому из них присваивалась литера "а", "б", "в", затем к ним прилагались дополнения "г", "д", "е"..,отличающиеся штриховкой, расположением текста , временем выпуска, бумагой и т.п.. Какие же из них выполнены с одних досок? Вопрос казалось бы излишний, перед нами разные издания. Однако во всех случаях, среди первых трех - два выполнены с одной доски, разница в подгравированной позднее цензорской подписи, вид, отличающийся штриховкой, также соответствует одному из означенных выше изданий, разница между ними - результат поновления, то есть новое состояние. Д.А.Ровинский их определения избегал, делал крайне редко. Причины тому, с одной стороны, в том, что каждый отличный в малых деталях лист он считал самостоятельным, новым изданием, вопросы, связанные с печатными формами для них его не интересовали, с другой - огромность материала и невозможность "объять необъятное", потому С.А.Клепиков, крупнейший знаток гравированной книги, считал описания Д.А.Ровинского для нашего времени поверхностными.[13]

С.А.Клепиков - автор единственной специальной статьи о лубочных цельногравированных изданиях, разработал методику работы с ними и воссоздал историю ряда книг, основанную на наблюдении состояния оттисков. Он первым продемонстрировал как собственно, развивалась история издания от состояния к состоянию оттисков. С.А. Клепиков сделал первый список-инвентарий лубочных книг[14]/к сожалению который еще менее информативен, чем труд Д.А.Ровинского/.

Однако наблюдения С.А.Клепикова носили эмпирический характер, он подошел к объяснению истории лубочных изданий, их эволюции, но не сделал этого. Тем не менее, С.А.Клепикова можно назвать родоначальником технологического подхода в изучении лубка. В своих многочисленных каталогах он не только давал описания известных оттисков, но и не обнаруженных листов, а существующих теоретически /чаще это - литографические копии с гравированных изданий/. С.А.Клепиков показал принцип своеобразной "текстологии" в изучении лубка, определяя протограф /первое непоновленное издание/, различные редакции/поновления/ и от них новых редакций.

Справедливости ради надо отметить, что текстологический прин-

цип в изучении лубка демонстрировали и предшественники С.А.Клепикова, например, И.М.Тарабрин в исследовании о Букваре Кариона Истомина, Е.В.Петухов - в работе о Синодиках, и его современники - В.Д.Кузьмина и другие.[15] Однако в этих работах лишь продемонстрирован новый подход к материалу в то время, как сами они имели иную цель: выявление соотношения рукописного и печатного текста в истории, а не наблюдение над формой лубочного издания. С.А.Клепиков обратил внимание прежде всего на форму, он внимательно изучал состояния, их отличия, но не обращался к технологии, объясняя методику работы с гравированными книгами, показывая ее результаты, он уходил от выяснения первопричин, то есть избегал технологических вопросов. Быть может С.А.Клепиков собирался сделать специальную статью о технике лубочной книги. Мы так полагали, пока не обнаружили черновую картотеку ученого с описаниями Синодиков из собраний ГИМ и ГПБ (РГБ НИО). Она представляет библиотечные карточки, одна на каждую страницу Синодика, на которых указаны шифр книжки, филлигрань /если есть/, отличительные черты /текст, штриховка и т.п./, иногда размер, монограммы и т.п., но нигде нет указаний на технику, технику поновлений, то есть вопросы собственно технологии мало интересовали ученого.

Итак, технология лубочной книги. В целом технологический процесс ее изготовления схож вообще с металлографским производством: готовилась медная доска, полировалась, затем на нее переводился рисунок, который гравировался мастером, далее следовала печать на обычном металлографском стане с двумя валами, через которые пропускалась маталлическая доска с увлажненной бумагой, покрытой бумагой с тонким войлоком или сукном. Далее, листы с изображениями разрезались, фальцевались и в обложках поступали в продажу, "черные" или раскрашенные от руки.

Своеобразие лубочного производства, отличие от классической гравировальной мастерской, определялось двумя моментами. Первый-лубочная металлография являлась прежде всего фабрикой, где главная цель - получение максимальной экономической выгоды, а не высокохудожественных оттисков, второй - лубочное производство носило характер мелкого, без больших складов, штатов и т.п.. Эти особенности сказывались на всех стадиях технологического цикла изготовления лубка.

При переводе рисунка гравер стремился не к созданию точной копии с оригинала, а к воссозданию общей композиции сюжета, мел-

кие детали его мало интересовали, кроме того их перевод и гравировка требовали и навыка и времени, которые никак не окупались в лубочной промышленности. При переводах мастер не всегда внимательно следил за правильностью оттиска, так в многофигурных композициях не редки зеркальные отображения. В ХУШ столетии они появляются без всякой системы и зависили от меньшей или большой опытности мастера.

На протяжении ХУШ века мы наблюдаем постепенное упрощение переводов, под которым разумеем исчезновение деталей второго плана, интерьеров, тонких изображений. В XIX столетии положение изменилось в связи с непосредственным вмешательством в технологический процесс власти, цензуры. В ХУШ веке мастер для создания нового изображения пользовался как старым оттиском, так и любым другим, имевшимся в типографии, например, Синодик 1790-х годов, который Д.А.Ровинский считал переведенным с 3-го издания.[16] Внимательное сличение его с различными изданиями /описанными и неописанными Д.А.Ровинским/ показало, что он переведен с "Синодика Леонтия Бунина" состояния 1780-х годов и издания Синодика второго типа неописанного Д.А.Ровинским.[17]

В 1804 году выходит первый цензорский устав, по которому разные эстампы должны были цензуроваться, до 1865 года цензура на эстампы в том числе и лубок производилась единожды. Создавался рисунок /оригинал, истинник/, утверждался цензором, затем делалось несколько оттисков, которые проверялись цензором, после чего выдавалось разрешение /билет/ на тираж. В другой раз, при замене доски вновь обращались к утвержденному в начале XIX века "истиннику" и в шнурковую книгу помещали образец тиража с пометой ответственного лица о его соответствии "оригиналу" /истиннику/, как правило, с типовой подписью: "В том, что отпечатано тиражем 5000 экз. /обычно от 3000 до 6000 - О.Х./ с оригинала верно удостоверяю доверенное лицо /или просто - доверенный/, владелец металлографии, подпись доверенного, число"[19].

Постольку поскольку в начале XIX века процензурованы были почти все доски, имевшиеся в металлографиях, то они и стали составлять основу искусства лубка, по выражению ряда исследователей, "древние классические образцы", надо только помнить, что эти образцы представляли в основе неоднократно поновленные доски поколения 60- 80-х годов ХУШ века, например, иллюстрации в Описании Иерусалима /в четверку с 13 досок и виньеткой в конце/ 1820-х го-

дов были точно сведены с издания 1800-1810-х годов отпечатанного с поновленных досок второй половины ХУШ века, причем часть листов получилась в зеркальном отображении.[18] Заметим, что многократные поновления доски давали то, что называют "народным примитивом", именно эти формы лубка и были теми, так называемыми, "древними образцами народного творчества", характер которого объяснялся "народной эстетикой". Разобраться в существе этой эстетики позволяет специальное изучение различных способов поновлений и их отражений на оттисках.

Вопрос о способах поновлений досок является ключевым для понимания эволюции и реконструкции истории лубочных изданий. Исходя из особенностей лубочного производства поновления должно были отвечать следующим условиям:

- оно не должно быть трудоемким, долговременным,
- оно должно быть простым и не требовать привлечения дополнительных художественных сил, по причине дополнительных расходов,
- оно должно давать ясный и четкий очерк /необязательно точное повторение всех деталей/, позволяющий снять максимальное число оттисков.

В первой половине ХУШ века поновления досок были традиционными: при износе их промывали, чистили и линии обновляли резцом или иглой, при чем поновления носили грубый спешный характер. Обычно по старой штриховке гравировали новую - это было быстрее, но качество оттиска изменялось, он становился грубым, угловатым, лишенным тонких изящных линий мастеров ХУП - ХУШ столетий. Последующие поновления еще более упрощали рисунок, исчезали детали фона, интерьера, пейзажа... Порой композиция становилась совершенно иной, например, в Эмблемате духовном, на одной из иллюстраций, представлен класс после поновления /3, 4 издания по С.А.Клепикову/ сохранены только фигура наставника, а вместо слушателей за столами - - сплошь заштрихованное пространство.[20] В Описание Иерусалима состояния конца ХУШ века пейзаж составляли изящные кустарники и деревья, после поновления резцом, который не способен был воспроизвести тонкие штрихи офорта, образовались странные растения, представляющие нечто среднее между елкой и кактусом.[21] Но все эти курьезы вовсе не смущали издателя, более того, они переходили на новые печатные формы, для которых в качестве образца служили оттиски с поновленных досок.

Традиционный способ, видимо, мало устраивал издателей, во-первых, в силу трудоемкости, долговременности исправления досок, во-вторых, он требовал определенной квалификации от работников-граверов. Таким образом, при нем процесс печатания картинок прерывался в связи с исправлением досок на длительное время после выпуска трёх-четырех тысяч листов, 100 - 400 лубочных книг /в зависимости от их объема и формата/. Увеличить же тираж можно было за счет уменьшения числа страниц и формата книги. Очевидно потому большинство первых лубочных изданий имеют объем 8 - 12 листов, или при большом объеме - малый формат /12°, 24°, 32°/, например, Библия Мартина Нехорошевского. Исключения составляли Синодик, Эмблемат духовный и некоторые другие религиозные издания. Другой путь увеличения тиражности и повышения долговечности досок - изготовление парного набора печатных форм: печать идет с одного набора, затем он поновляется, а в это время используется другой набор. Этот способ обеспечивал бесперебойную работу металлографии и оставался популярен до середины XIX века. Уже упоминавшиеся сказки с типовым заглавием "Полная..." /сказка или история/ первоначально все выходили с двух наборов досок, то есть имели два типа, печатавшихся по очереди и одновременно. Наличие запасных досок или полного второго комплекта оптимально и не вызывает сбоев в производстве при поновлениях или каких-либо других технических неурядицах, например, трещинах на досках, надломов и т.п.. Однако содержание второго комплекта требовало дополнительных затрат, то есть могло быть при хорошо отлаженном производстве с квалифицированным штатом. Кроме того, в случае, когда доски доставались от предшественников /перекупались, переходили по наследству/, издатель не всегда мог изготовить их точные копии для всего комплекта, поэтому возникали частые замены листов, вынужденные износом досок и, таким образом, появлялось несколько изданий отличных составом. Наиболее ярко этот процесс отразился в Синодике Леонтия Бунина. Так здесь менялись те или иные доски, появлялись отдельные новые доски вместо старых. Внешне это создает впечатление нестабильности , стадии формирования книги. Однако это - лишь внешне. Гравированная книга тем и отличается, что она создавалась сразу полностью, а все изменения в ней объясняются технологией ее производства. Наличие неполных экземпляров, книг с двойными сюжетами с разных досок указывает на то, что издание пользовалось таким успехом, что владельцы металлографий решались выпустить их в ином

виде /даже неполном/, но не задерживать производства поновлением досок, ибо в противном случае они теряли свои барыши.

Технология изготовления лубочных книжек не стояла на месте, в середине ХУШ века русскими лубочниками был применен новый способ поновления офортом по резцу, который применялся ранее в картографии.

Технику офорта в лубочном деле осознали моментально. В ней удобно было переводить рисунок с оригинала, гравюры. В силу этого удобства в лубочных изданиях стали более или менее регулярно чередоваться зеркальные отображения. Хорошо известно, что офортная доска дает меньшее число оттисков, но эта проблема решалась путем долгого травления и дополнительной проработки резцом. Вслед за применением офорта для изготовления лубков, он стал применяться и для поновлений досок. Способ этот был более скор нежели поновление резцом, он не искажал изображений, но менял характер линий, кроме того длительное травление не позволяло прорабатывать тонкие линии и мелкие детали, поэтому постепенно при офортном поновлении они стали исчезать, придавая изображениям лаконичность.

Различается два способа поновления офортом. Первый традиционный способ: доска закрывается кислотоупорным лаком, иглой обводятся необходимые линии,затем происходит процесс травления. Второй способ без применения иглы. В начале лак наносится на каталку, обтянутую замшеи или плотной материей, так чтобы она полностью пропиталась лаком, затем каталкой водят по подогретой гравированной доске, закрывая лаком выпуклые части, далее при необходимости кистью покрывают лаком места, которые не следует подвергать травлению, и затем травят обычным способом или при помощи кисти и более концентрированной кислоты.[22]

Таковы пути поновления досок, которые создают грубые, лаконичные и своеобразные образцы народного творчества. Изучение экземпляров лубочных книг в связи техникой издания позволнет сделать ряд выводов.

Во-первых, мы не можем говорить о каком-либо размеживании в лубочном деле с профессиональнои гравюрой, конечно, первые произведения, которые после поновлении оказались в народе, были изготовлены крупнеишими мастерами гравюры в России ХУП - ХУШ веков, затем таких мастеров как А.Трухменский, Л.Бунин, Г.Тепчегорский

лубок не знал, но высокие профессионалы, такие как мастер Синодика 1790-х годов, Повести о Петре Златых ключах середины ХУШ столетия в лубочное дело привлекались по мере надобности. Все это позволяет говорить об"эволюции"в лубке, происходившей не от профессионалов к народу, а в силу экономических требований, стремления получить максимальный тираж при минимальных затратах. Естественно, что для издания новых досок, книг, сюжетов требовались более умелые мастера, и издатели их находили, делали им заказы. Затем в процессе жизни печатной формы, она изменялась под воздействием поновлений и при приходе ее в негодность делали новые переводы с лубочных изданий и калек, до 1804 года бравшихся произвольно. Поэтому невозможно говорить о жестком водоразделе между профессиональной гравюрой и народной в 60-е годы ХУШ века. Это время смены ряда старых досок и изготовления новых посредством перевода.

Наблюдение над поновлениями позволяет говорить о технологической природе изменений в лубке, выразившихся в упрощении изображений, создании грубоватых, лаконичных произведений, обычно отождествляемых с народным вкусом, "примитивом". Таким образом, говоря об эстетике лубка, нельзя забывать о мощном формирующем влиянии на нее технологических процессов. С этой точки зрения природа народного примитива представляется нам исходящей не от глубин народной эстетики, а определяющейся технологией. Технология раскрывает и механизм формирования "народного примитива", эстетический и художественный уровень которого не мог быть ниже того, который воспринимался народом.[23]

Во-вторых, при изучении техники лубка решается ряд практических задачь, связанных с созданием научных сводных каталогов лубочных книг. Изучение технологии позволяет определять промежуточные издания, предсказывать вид неизвестных экземпляров, что делает возможным создавать гибкие каталоги, в которых всегда найдет место вновь найденный памятник. Для этого в каталогах мы предлагаем выделять следующие памятники: I - первичные оттиски до появления изменений /оригиналы/, П - поновления с изменением изображений, послужившие оригиналами для новых изданий, отсюда идет ответвление, образующее новое семейство, за этим поновлением обычно еще следуют другие, но [illegible] одновременно с ними появляются представители нового семейства.[24]

Изучение технологии лубка позволяет решать и ряд других важных задачь, например, поднять на новый уровень точности изучение статистики лубка, помогает яснее представить историю литературных текстов и многое другое.

ПРИМЕЧАНИЯ.

I/ Ровинский Д.А.Русские народные картинки: в 5 т. - СПб.,1881; Снегирев И.М. Русская народная галлерея или лубочные картинки // Отечественные записки. - 1822. - № 30. - С.85 - 96. О них см. подробнее Хромов О.Р. Ив. Мих. Снегирев - исследователь лубка // Букинистическая торговля и история книги. - М.,1990. - Вып.1. - С.78-85; Его же К истории издания "Русских народных картинок Д.А.Ровинского // Там же. - М.,1992. - Вып.2. - С.109 - 119.

2/ Буслаев Ф.И. О русских народных книгах и лубочных изданиях // Отечественные записки. - 1861. - № 9. - С.1 - 68; Он же Судьба женщины в народных книгах // Библиотека для чтения. - 1864. - № 3. - С.1 - 30; О нем см. Хромов О.Р. Д.А.Ровинский и Ф.И.Буслаев - исследователи лубка // Букинистическая торговля и история книги. - М.,1994. - Вып. 3.

3/ Наиболее последовательно эта точка зрения проводится в работах: Рейблат А.И. Читатель лубочной книги // Книжное дело в России во второй половине XIX века - начале XX века: Сб. научн. тр.- Л.,1990. - Вып.5. - С.125 - 137; Блюм А.В. Русская лубочная книга второй половины XIX века // Книга. Исследования и материалы. - М.,1981. - Вып. 42. - С.94 - 114 и др..

4/ Алексеева М.А. Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце ХУП - ХУШ в. // Народная гравюра и фольклор в России ХУП - XIX в. - М.,1976. - С.153.

5/ Такой подход более характерен для многочисленных работ А.Г.Сакович/последняя из них "Русская гравюра 16 - 17 веков. Русская народная картинка // Очерки по истории и техники гравюры" М.,1987 Тетрадь 12/ и Г.С.Островского Лубок в системе русской художественной культуры ХУП - XX в. // Советское искусствознание'80. - М., 1981. - Вып. 2. - С.154 - 168.

6/ Воронина Т.А. Русский лубок 20-60-х годов XIX в.: Производство, бытование, тематика. - М.,1993. - 234 С. /Российский этнограф Вып. 5/; Громыко М.М. Мир русской деревни. - М.,1991. - С.273 - - 318.

7/ Книга в России. 1861 - 1881. - М.,1991. - Т.3. - С.7 - 27; Клейменова Р.Н. Книжная Москва первой половины XIX в. - М.,1991. - С.50-54, 114 - 123; Горшков Ю.А. Русский лубок : от мануфактуры к фабрике // Книга. Исследования и материалы. - М.,1983. - Сб. 47. - С.103 - 116; Его же Торговля народными изданиями и концентрация торгового капитала в лубочном книжном деле пореформенной России /1860 - 1870-е г./ // Книжное дело в России во второй половине XIX века - начале XX века. - Л.,1983. - С.107 - 125 идр.

8/ Добров М. Техника иллюстрированной книги XVIII века // Книга в России. Ч.I. От начала письменности до 1800 года. - М.,1924. - С.357 - 381.

9/ ГПИБ ОРК "Синодик или помянник" № 44871.

10/ РГБ ИЗО Синодик МК, ГИ / Син - 1 д.

11/ ГПИБ ОРК "Синодик или помянник" № 49928; РГБ ИЗО Син - 5; текст к картинкам на дополнительных дощечках имелся уже в издании МК, ГИ/Син - 1д.

12/ Стасов В.В. Разбор сочинения Д.А.Ровинского "Русские народные картинки" // Стасов В.В. Сочинения. - СПб.,1894. - Т.2. - Стлб. 595 - 686.

13/ Клепиков С.А. Русские гравированные книги XVII - XVIII в. // Книга. Исследования и материалы. - М.,1964. - Сб.9. - С.143-144.

14/ Там же С.173-177.

15/ Тарабрин И.М. Лицевой букварь Кариона Истомина. - М.,1916; Петухов Е.В. Очерки из литературной истории Синодика /ПДПИ/ 1895; Кузьмина В.Д. Русская сказка о Бове Королевиче в лубочных изданиях XVIII - нач. XX в. // Исследования и материалы по древнерусской литературе. - М.,1961. - С.148 - 192; Она же Рыцарский роман на Руси. - М.,1964.

16/ Ровинский Указан. соч. Т.3. - С.213, № 801. Наиболее ранний известный нам экземпляр РГБ ИЗО Синодик МК, ГИ / Син - 3 на бумаге с белой датой 1793 г..

17/ Издание Синодика 1780-х г. есть почти полностью заново переведенное издание "Синодика Л.Бунина" XVIII в., образовавшееся в результате переводов и замены, изнашивавшихся досок Синодика Л.Бунина, по классификации С.А.Клепикова это - Синодик I типа, Синодик II типа - зеркальный перевод с Синодика типа I состояния конца 1780-х г., крайне грубый и непрофессионально сделанный, его наиболее ранний экземпляр описан С.А.Клепиковым, он изготовлен на

бумаге 1787 - 1790 г., местонахождение нам не известно. Выпуск Синодика II типа продолжалось недолго, потому он реже других встречается в хранилищах. Нам известно только три экземпляра этой книги в коллекции РГБ ИЗО. С него и Синодика I типа состояния 1780-х г. сделан III тип Синодика хорошим мастером офортистом, облагородившим уродливые фигуры предшествующих типов.

18/ГПИБ ОРК "Описание Иерусалима", 2-я пол. XVIII в. № 13192; то же, сер. 1810-х г. № 52067; то же, конец 1810- нач. 1820-х г. № 52066; Описание Иерусалима, 1820-е г. № 52072.

19/ См. подробнее Хромов О.Р. Цензура и лубок /Работа цензора над религиозной картинкой///Книжные знания в России XVIII - XX в.- М.,1994.

20/ См. экземпляр 1810-х годов ГПИБ ОРК "Описание Иерусалима",4° № 52067.

22/ См. подробнее Сомов А.И. Краткое руководство к гравированию на меди крепкой водкой. - СПб.,1885; Рудометов М.Д. Опыт систематического курса по графическим искусствам. - СПб.,1897. - Т.I; Айзеншер И.Я. Техника офорта. Гравюра на металле. - М.-Л.,1939 и др.

23/О других факторах влиявших на форму лубка см. Хромов О.Р. Русский религиозный лубок в XIX столетии // Книжное дело. - 1993. - № 4. - С.84-89.

24/ По этому принципу сделан каталог "Русская лубочная книга XVII - XIX веков: Описание коллекции Государственной публичной исторической библиотеки России /Сост. О.М.Наумук, О.Р.Хромов. Под ред. О.Р.Хромова. - М., 1994.